



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

10 | 2017

Après le paysage : l'art, l'inscription et la représentation de la nature en Amérique latine aujourd'hui

Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de *El Ecuador en Chicago*

María Beatriz Haro



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/821>

DOI: 10.4000/artelogie.821

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

María Beatriz Haro, « Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de *El Ecuador en Chicago* », *Artelogie* [En línea], 10 | 2017, Publicado el 05 abril 2017, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/821> ; DOI : 10.4000/artelogie.821

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Association ESCAL

Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de *El Ecuador en Chicago*

María Beatriz Haro

Nadie está más interesado que yo en la ecología.
Pero lo que no entiende la gente de aquí,
lo que no entra en sus duras cabezas,
es que para respetar el paisaje hay que cambiarlo.
No puedes retroceder... no puedes quedarte quieto.
Y eso mis buenos vecinos no llegan a captarlo
siquiera”

Michael FRAYN- *La obra maestra*

- 1 A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la tercera década del XX, se organizaron las llamadas exposiciones universales, eventos que con la excusa de conmemorar los momentos históricos que marcaron el curso de la modernidad, consagraron el valor socioeconómico de las industrias y las artes, construyendo y difundiendo el ideal del progreso. Para los países americanos, estas exposiciones fueron escenarios donde el imaginario de sus repúblicas podía ser modelado y remodelado, sustituyendo su reputación de colonias dependientes de Europa con la imagen de naciones *en* progreso. Por esta razón, como afirma Tenorio Trillo, “investigar las ferias decimonónicas implica adentrarse en la composición interna de la consciencia de la modernidad. Las ferias encarnaban y fomentaban los componentes primarios de la existencia moderna en el siglo XIX: [...] el concepto de terminar con la historia, recapitular el pasado para controlar el futuro” (1996: 3) La Exposición Universal Colombina, celebrada en Chicago en 1893, permitió que el continente americano, a través del despliegue arquitectónico y tecnológico de Estados Unidos en la feria, “demostrara” a Europa todos los éxitos cosechados tras el fin del periodo colonial.
- 2 Considerando que la Exposición Histórico-Americana de Madrid también rememoró la llegada de Colón al continente, la diferencia de locación entre Estados Unidos y España consagró la capacidad de las naciones americanas para albergar ferias universales de gran talla, en tanto la Exposición Colombina fue la primera gran feria albergada en el

continente.¹ En este sentido, cabe aclarar que mientras la exposición celebrada en Madrid enfatizaba la importancia de la Colonia como punto de inflexión de la historia precolombina, solicitando que todas las naciones participantes organizaran sus pabellones en función de tres “fases” históricas que concluían con “la del descubrimiento y de las conquistas, y por lo tanto, de las influencias españolas y europeas hasta mediados del siglo XVII” (CATÁLOGO, 1892: 19). Evidentemente, las naciones americanas que participaron en la feria de Madrid de 1892 se ajustaron a los lineamientos dispuestos por los organizadores. En este sentido, Ecuador, por ejemplo, exhibió docenas de vasijas y piezas (ostensiblemente) precolombinas, lanzas y atuendos tradicionales de grupos indígenas, obras religiosas coloniales, a más de una estatua de cuerpo entero representando a un “jíbaro” de la Amazonía. (CATÁLOGO, 1892: 332). Así mismo, en el catálogo de la exposición (CATÁLOGO, 1892, 360-72), la entrada dedicada a la República del Ecuador rememora los escritos del Padre Juan de Velasco, autor del primer libro de Historia de la región, texto donde se inventa un glorioso pasado precolombino y pre-Inca para el país (PÉREZ PIMENTEL, 2005). El Ecuador que asiste a la Exposición de Madrid es una nación que hace gala de su *pasado*, del legado precolombino y de la herencia colonial.

- 3 Al contrario de la Exposición-Americana, la feria de Chicago fomentó la representación del presente y el futuro industrial de la región. En términos de los propios organizadores de la Exposición Colombina, “América, el continente más joven del mundo civilizado, debe ser la anfitriona de la celebración de su cuadrigentésimo aniversario, extendiendo una invitación al mundo para conmemorar el acontecimiento con un despliegue de evidencias materiales del progreso de la humanidad”² (HANDY, 1891: 1). En consecuencia, el pabellón ecuatoriano en la feria de 1893 es radicalmente diferente al de 1892: se reduce el número de artefactos arqueológicos, se minimiza la presencia del arte colonial, y se privilegian los libros, diccionarios, manuscritos, mapas y productos comerciales (tal como el cacao) que dan prueba de la civilidad ecuatoriana. Además, de los treinta y siete lienzos que son exhibidos en el pabellón, dieciocho son paisajes elaborados por artistas como Rafael Troya, Luis Alfredo Martínez y Juan Grijalva. Todos paisajistas afamados por sus representaciones de la Serranía,³ lo que sugiere que estas pinturas, posiblemente, pudieron haber sido representaciones de los Andes ecuatorianos.
- 4 Sin embargo, a pesar de la ruptura representacional del pabellón ecuatoriano expuesto en la feria de Chicago, esta edificación llena de paisajes y artefactos de pequeña escala no satisfizo a sus patrocinadores. Cabe considerar entonces, que las élites guayaquileñas, enriquecidas tras el boom cacaotero que impulsó la economía de Ecuador a finales del siglo XIX (HIDALGO, 2009: 115), se habían empeñado en fomentar la participación del país en las exposiciones universales (MURATORIO, 1994: 115). Tal y como expresa un miembro costeño del comité organizador del pabellón de Ecuador para la feria de París de 1889, “las exposiciones universales son grandes mercados públicos, que, estando abiertos, tanto a los compradores como a los vendedores, tienen el privilegio de atraer un concurso extraordinario de comerciantes, traficantes y curiosos” (PÉREZ en MURATORIO, 1994: 113). El boom cacaotero fue un factor que impulsó la construcción de ingenios y medios de transporte en Guayaquil y sus alrededores (HIDALGO, 2009: 65), consolidando la imagen de la Costa como una región moderna y poderosa, en tanto “desde 1830, Guayaquil compitió con Quito” (ST. GEOURS, 1990: 45) por la hegemonía sociopolítica del país. En este sentido, para las élites guayaquileñas que esperaban promocionar el carácter industrial del país, enfatizando la importancia del cacao como catalizador del progreso

nacional, el que la mayor parte de los lienzos del pabellón privilegiaran la visualización de la Serranía ecuatoriana contradecía su propósito.

- 5 A diferencia de Guayaquil y sus alrededores, la Serranía ecuatoriana se caracterizaba por su conservadurismo político y religioso, asimismo, las provincias andinas operaban con un sistema de producción asentado en el modelo colonial-feudal de los huasipungos (KINGMAN, 2006: 50). Privilegiar la Serranía ecuatoriana en el pabellón de 1893, implicaba para las élites guayaquileñas, perpetuar la imagen de un Ecuador andino, colonial y “retrasado”. Por esta razón, El Diario de Avisos de Guayaquil, empresa encabezada por miembros de la élite costeña ecuatoriana, aliada del liberalismo, decidió editar y publicar *El Ecuador en Chicago*.⁴ Este libro ilustrado circularía en el pabellón ecuatoriano de la Exposición Colombina, completándolo con imágenes y textos del Ecuador moderno. Este trabajo analiza la forma en que los paisajes de *El Ecuador en Chicago* precedieron las iconografías regionales del país, explicando su relación con el escenario artístico del Ecuador a finales de siglo XIX e inicios del XX, contribuyendo a la creación de *rêveries de exportación* ecuatorianas.
- 6 José Carbo, principal autor de *El Ecuador en Chicago*, introdujo el libro enunciando: “El Ecuador es hoy una nación rica, progresista y honrada que perfeccionará su sistema de Gobierno [...] Tal es el pueblo que nos proponemos dar a conocer” (p. xii). Las palabras de Carbo son un gesto epocal, en tanto “para proceder con sus reformas, las élites de fines del XIX, debían creer en la necesidad del libre intercambio y la propiedad privada en la creación de repúblicas modernas y prósperas” (ESPINOSA, 2010: 7). El que Carbo reconozca la perfectibilidad del sistema ecuatoriano, implica un comentario en contra del conservadurismo serrano e incluso del progresismo moderado, y la ansiedad de comprometerse con los ideales del libre comercio. El que Carbo elija el futuro del verbo “perfeccionar” evidencia su absoluta fe en el potencial industrial y económico ecuatoriano.
- 7 Es así que esta certeza genera lo que Ericka Beckman (2013) denomina *rêverie de exportación*, “un modelo que emerge como el sueño de los visionarios liberales del siglo XIX, proveyendo bellas visiones de riqueza nacional y regional antes de que esta se haya materializado” (2013:17). En las palabras de Carbo y en las imágenes de *El Ecuador en Chicago*, se descubre constantemente este fenómeno, pues la mayor parte del libro está constituido por fotografías. En este sentido, la fotografía, al constituir un medio artístico asociado con los conceptos de veracidad y objetividad (VEGA, 2007:151), constituyó una herramienta visual que proveía “evidencia material” (usualmente alterada) del progreso nacional. Consecuentemente, las *rêverie de exportación* no solo se enunciaron el discurso político y en los textos literarios, sino también en las imágenes que, por su naturaleza de índice (SCHECHTER, 2008:12), no solo anunciaba progreso, sino que lo comprobaba.
- 8 Como parte de este proceso definido por Beckman, el progresismo ecuatoriano surgió en 1888, proponiendo una alternativa política menos radical que el liberalismo, pero más moderna que el conservadurismo. El progresismo “estaba a favor de recortar ciertos privilegios (no todos) de la iglesia, como el diezmo, a más de apoyar la tolerancia religiosa, pero no la separación total de la iglesia y del estado o la educación laica” (ESPINOSA, 2010: 270). En este contexto, Luis Cordero se convierte en presidente del Ecuador durante el periodo comprendido entre 1892 y 1895. El mandato de Cordero, miembro del partido progresista, tiene la suerte de coincidir con el auge cacaotero ecuatoriano, momento en que “se intensificó la acumulación de las tierras en la Costa y los grandes terratenientes de la región cobraron mayor fuerza social y política” (AYALA

MORA, 2011: 37). En este contexto la rivalidad entre la Sierra y Costa del Ecuador se agudiza, puesto que el modelo de desarrollo de las élites cacaoteras se opone al de los hacendados serranos y de los políticos quiteños, los “únicos miembros de la élite que no confiaban plenamente en el progreso” (ESPINOSA, 2010: 544). Es así, que el sistema de producción de la Sierra está enraizado en el modelo colonial, en la producción agrícola y manual, en el mercado regional. Por el contrario, el modelo de la Costa está basado en el capitalismo, en la producción industrial, la explotación y la exportación de materias primas en el mercado internacional. Además, intensificando las diferencias regionales, las dos zonas padecían de una escisión geográfica crónica, los Andes, y los caminos que las unían se encontraban en pésimas condiciones. Por esta razón, durante el siglo XIX, “uno de los proyectos más importantes de todos los gobiernos republicanos consistía en la necesidad de cimentar un orden social que promueva la cohesión territorial dentro de un espacio “nacional” marcado por múltiples diferencias, regionales, étnicas y sociales”. (HIDALGO, 2009:1)

- 9 En este contexto de encuentros y desencuentros entre élites y regiones, surgió *El Ecuador en Chicago*. Considerando entonces que este álbum ilustrado debía proveer evidencia de la modernización del país, fotografías de plantaciones y cultivos, y sublimes paisajes que sedujeran a los turistas, aparecen reproducidos en *El Ecuador en Chicago*. El siglo XIX marca la disolución del viajero y el nacimiento del turista, que espera medios de transporte cómodos y veloces, y atracciones locales “dignas de ser vistas” (KOSHAR, 1998:1). A diferencia del viajero, el turista representa una fuente de ingresos, y complacerlo no solo aumenta el flujo de visitantes que invierten en el país, sino que a largo plazo transforma el imaginario internacional de la nación. Los paisajes de *El Ecuador en Chicago*, como se demostrará más adelante, responde a la necesidad de las élites guayaquileñas de producir y difundir *rêveries de exportación*.
- 10 Ahora bien, cabe emular las ideas de John Mitchell sobre “pensar en el paisaje no como un objeto para ser visto o un texto para ser leído sino como un proceso en el que las identidades sociales y subjetivas se forman” (2002:1). Pensando en Mitchell, el paisaje como género artístico tiene el poder de trascender la presunta pasividad que históricamente se le ha atribuido, para convertirse en un hacedor de identidades. Siguiendo la misma línea de argumentación, Kennedy Troya afirma que, en el caso ecuatoriano, las élites se dedicaron a “la tarea de crear los símbolos de identidad en el paisaje ecuatoriano. (...) las artes y ciencias se fundieron en un proceso común para identificar al país e intentar enrumbarlo por el camino del progreso y la civilización” (2009:126).
- 11 En América el *paisaje* se renueva, siendo el género elegido para representarse como repúblicas, como Fausto Ramírez (2008, 71-97) y Catalina Valdés Echenique afirman en sus estudios sobre la función sociopolítica del paisaje en México y Chile, respectivamente. Así, en el caso chileno, por ejemplo, “[El paisaje y el costumbrismo] asimilados convencionalmente a una función decorativa y a un gusto popular, a medida que avanza el siglo XIX van siendo objeto de matices plásticos y funciones ideológicas que los ubican en otra categoría” (VALDÉS 2014:117). Consecuentemente, las élites de varios países latinoamericanos, ostensiblemente, no inventan un nuevo género artístico, sino que le dan una nueva lectura, una relectura nacional. Sin embargo, en Ecuador, al tiempo que el paisaje es paisista⁵, en tanto debería representar idealmente toda la geografía de la nación, generando una sola identidad, el paisaje es inevitablemente regionalista pues no se pueden borrar las particularidades de cada zona geográfica. La propuesta de Mitchell

radica además en fusionar la visión contemplativa y la visión interpretativa al momento de estudiar paisajes: “preguntar no solo lo que un paisaje “es” o “significa” sino lo que *hace*, cómo funciona como práctica cultural. El paisaje no solo significa o simboliza relaciones de poder, sino que es quizá un agente de poder independiente de las intenciones humanas” (2002:2). Pensando en Mitchell, y expandiendo el planteamiento de Matthías Leonhardt en relación a la producción artística ecuatoriana del siglo XIX (que introduciré a continuación), este texto propone dos modelos para entender y clasificar el paisajismo ecuatoriano de finales del siglo XIX: el paisaje-naturaleza y el paisaje-en-progreso.

- 12 Como propone Leonhardt, en el Ecuador decimonónico existieron “principalmente dos tendencias en la pintura del paisaje: aquella promovida directa e indirectamente por von Humboldt y los viajeros que vienen tras sus huellas, y la otra, un poco más tardía, promovida por García Moreno y su obsesión por la modernización del país” (2009:29). Estos son los dos modelos del paisajismo ecuatoriano de finales del siglo XIX. El primero pretende conectar las ciencias y el arte, generando una representación “estética y veraz” de la geografía, mientras el segundo busca mostrar el poder del ser humano como modelador del territorio, es decir, como explotador de los recursos naturales. La propuesta de Leonhardt arroja luz sobre estas dos líneas de representación de la geografía ecuatoriana que gobernaron la producción visual del siglo XIX. Sin embargo, el autor se limita a enunciar el contraste sin adentrarse en los referentes y medios artísticos, históricos y políticos de la primera tendencia, y no reconoce la influencia de las élites cacaoteras ni de la producción fotográfica como factores que repercutieron en la segunda. Además, Leonhardt no relaciona estas dos tendencias con el regionalismo que caracteriza al paisajismo ecuatoriano. Finalmente, el autor argumenta que la primera tendencia presidió a la segunda, tesis que las imágenes de *El Ecuador en Chicago* contradicen, en tanto cabe recordar que en el pabellón ecuatoriano se exhibieron paisajes de Troya y Martínez (que se alinean al paisaje-naturaleza), mientras el libro fue ilustrado con fotografías que exhiben paisajes-en-progreso. En este sentido, este ensayo propone una lectura más amplia y profunda del planteamiento de Leonhardt.
- 13 Ahora bien, en Ecuador, el paisajismo inspirado en el trabajo de Alexander von Humboldt se hace manifiesto ante todo tras la visita de artistas como Frederick Edwin Church. Así, se ve cómo en una obra de Rafael Salas (Imagen 1), se manifiesta la misma composición de Church (Imagen 2), donde el nevado se pinta distante, etéreo y difuso, en tonalidades frías que se remiten a las nieves perpetuas. En el primer plano, los dos artistas usan una paleta semejante, los verdes y ocre son variados e intensos, la luz ilumina las minucias de la geografía ecuatoriana. Los dos artistas pintan una escasa intervención humana. Los estilos de Salas y Church son ejemplares del primer modelo de paisaje: sus obras son paisaje-naturaleza, entendiendo en este concepto al “paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento. La mirada, por así decirlo, se carga de teoría y la contemplación se convierte en espectáculo estético” (GÓMEZ MENDOZA, 2008:34). El paisaje-naturaleza es el primer modelo, tiene por estética al estilo churchiano y su motivo es el paisaje natural, la categoría geográfica del paisaje que existe antes de la intervención humana. En *El Ecuador en Chicago*, la Sierra es el paisaje-naturaleza del país.
- 14 El segundo tipo de paisajismo ecuatoriano, influenciado por García Moreno, el progresismo y el liberalismo, aparece con fuerza en la primera década del siglo XX, antes, solo parece existir en los fotograbados de *El Ecuador en Chicago*. Paisajistas como José

Grijalva y Juan Graves se encargan de construir una imagen diferente y hasta disidente de la geografía ecuatoriana, rompiendo con los cánones del paisaje-naturaleza: “la visión demasiado idealista de von Humboldt fue trastocada por una visión más práctica sobre la posible dominación y utilización del paisaje” (LEONHARDT, 2009:38)

- 15 Así, José Grijalva se dedica a retratar las transformaciones de la naturaleza patria y particularmente litoral, pues el proceso de modernización del paisaje (desde su domesticación hasta su destrucción más atroz) se convierte en el motivo de sus obras. En la *Cosecha de Cacao* (Imagen 3) de Grijalva se ve cómo el protagonismo de la naturaleza ha sido desplazado, el pintor la ha convertido y reducido a telón de fondo de esta escena. En el centro de esta imagen se descubre un campo lleno de trabajadores, caballos, materiales de construcción y una pequeña casa. Este espacio es construido por el artista como un terreno, pues obviamente se trata de una naturaleza que ha dejado de ser territorio para convertirse en propiedad: tiene un cerco que la limita. El paisaje natural fue domesticado, dejó de ser un espacio para ser un lugar. Es ahora un paisaje modificado y apunta a convertirse en una ciudad. A este tipo de imágenes donde “el paisaje como tal, es rara vez, el asunto principal (...) y aparece solo como un elemento subsidiario, que enmarca y contiene otras narrativas” (MAJLUF, 2013:1), específicamente las narrativas del progresismo y la modernización, se las llamará paisaje-en-progreso. El paisaje-en-progreso es el segundo modelo del paisaje ecuatoriano, tiene por motivo a los paisajes modificados y tiene por modelo a las obras de Grijalva. Estas imágenes representan principalmente a la Costa ecuatoriana.
- 16 Ahora bien, en *El Ecuador en Chicago*, José Carbo solo describe la serranía ecuatoriana al inicio del libro, en el capítulo de descripción territorial. La explicación de Carbo es impersonal, pues el periodista solo menciona el nombre de las diferentes provincias, su demografía, enumerando los principales nevados y anotando los datos científicos sobre la geografía andina, proporcionados por la Escuela Politécnica Nacional i.e. la altura de las elevaciones calculadas por Teodoro Wolf, por ejemplo (CARBO, 1894, 3). La explicación de Carbo es parca y contrasta con la lámina (Imagen 4) de grabados que ilustra el capítulo: cuatro marcos que recuerdan el formato de un lienzo, exhiben a los principales volcanes andinos en una composición semejante a la de Salas. Carbo no se atreve a caracterizar la naturaleza andina pues posiblemente no la conoce, y por eso introduce una larga cita de Juan León Mera, renombrado paisajista literario, quien describe la Sierra ecuatoriana por él. “Esta cordillera, así en sus dos cadenas madres como en sus ramificaciones, presenta por donde se la contemple un aspecto bello, majestuoso y sublime; ora muestra el perfil de una sierra de dientes desiguales que se dibujan en el azul de la atmósfera”, describe Mera (CARBO, 1894:3). El que Carbo evite describir la serranía podría deberse al desconocimiento interregional que caracterizó la vida del Ecuador durante el siglo XIX, pues la cordillera fue un obstáculo para el flujo de personas y productos entre la Sierra y la Costa. A más de que los caminos interregionales eran peligrosos y estaban en paupérrimas condiciones, pues “dependiendo de la estación, el clima y la cambiante condición de los caminos, la duración del viaje de Guayaquil a Quito variaba, pero en el siglo XIX tomaba de 10 a 14 días (...) durante seis meses al año, en la estación lluviosa el viaje era casi imposible” (CLARK, 2004: 27). Dada la dificultad del viaje interandino, eran pocas las personas que se animaban a cruzar la cordillera por el placer de ver el otro lado.
- 17 Por esta razón, es tan fuerte la obsesión progresista de unificar a las dos regiones, la Costa y la Sierra, con el *Ferrocarril del Sur*. La falta de viajes interregionales ocasiona que el imaginario construido en Guayaquil sobre la Sierra no esté alimentado por el testimonio

de turistas de la Costa, sino que sea el producto de las imágenes y textos sobre la serranía que circulan por el Litoral. La Sierra es percibida como un lugar distante, oculto tras los Andes, un espacio del que solo se conocen escritos que exaltan sus paisajes, o testimonios de viajeros que describen a los Andes como un espacio hostil, atemporal y sin embargo, bello (HASSAUREK, 1993:59).

- 18 La primera imagen de la lámina de *Los Andes ecuatorianos* se titula *Chimborazo* (Imagen 4) y es un paisaje-naturaleza. En esta imagen, el nevado se encuentra en el centro de la composición y al igual que en la obra de Salas, no hay más intervención humana que una cabaña. Este *Chimborazo* es un paisaje-naturaleza, es una vista que invita a la contemplación y que cumple con el rol de seducir la mirada de los viajeros, de los potenciales turistas⁶ que acuden a la Colombina para convencerlos de visitar esta nación sudamericana. *Los Andes del Ecuador* parecen reproducciones de pinturas y se alinean al que “pintar un mismo paisaje (...) no fue visto como falta de invención o creatividad, sino como una forma de crear y difundir una retórica que se iba consolidando como patriótica” (TROYA, 2008:85). Así, el ilustrador apela a estas fórmulas paisajísticas para afianzarse en una tradición formal que homogeniza el modo de representar el paisaje-naturaleza. Además, *Los Andes del Ecuador* son grabados, y a diferencia de la foto, están asociados a una labor artística antes que científica o documental, su empleo para retratar al paisaje—natural en el libro implica un gesto que desasocia al progreso de la serranía, privilegiando la noción de los Andes como paraje utópico que desconoce el progreso. Esta iconografía de la Sierra es generada por la mirada liberal de la Costa: las élites cacaoteras promotoras del libro, debido a su poder económico adquieren el poder de representar a la Sierra y de difundir esa iconografía a través de publicaciones como *El Ecuador en Chicago*.
- 19 Además, en este libro también se publica *Todo lo que necesita el Ecuador*, ensayo de Carlos Tobar, ministro de obras públicas. “Si poseyéramos ferrocarriles, ¿cuál de los turistas de los que hoy van atraídos por (...) los Apeninos, dejaría de venir a contemplar los gigantes nuestros, enormes moles (...) para escalar los cielos y destronar la divinidad?” (1894:182), escribe Tobar. Aquí se enfatiza la “utilidad” que el paisaje-naturaleza tiene para el progreso: los editores de *El Ecuador en Chicago* reconocen el paisaje-naturaleza y lo diferencian del paisaje-en-progreso, planeando que el segundo sirva de impulso técnico para disfrutar y aprovechar “turísticamente” del primero. Tobar no propone alterar los nevados, pero sí su manera de experimentarlos: se quiere abolir la tortuosa y eterna travesía de los viajeros que andan en mulas para convertirla en un cómodo viaje de tren. Tobar lanza premoniciones liberales sobre el infalible éxito que tendrá el Ecuador al modernizar sus medios de transporte: “el país no tiene vías de tren, pero su simple enunciación discursiva basta para poner en marcha un proceso muy deseado”, dice Beckman (2013: 21).
- 20 *El ferrocarril del sur* (Imagen 5) es otra de las láminas de *El Ecuador en Chicago* donde se aprecia la obsesión progresista por la locomotora. *Los terraplenes de Chimbo* (Imagen 5), imagen ubicada al centro, representa uno de los escasos paisajes-en-progreso serranos del libro. En el plano final de esta foto se esboza una última elevación de paisaje natural, pues la modernización es exitosa en tanto el terreno deja de ser montaña para convertirse en terraplén. Y así, el paisaje-naturaleza forma parte de un fondo y antecedente que va desapareciendo para ser paisaje-en-progreso. La montaña de la serranía es empujada hasta el último plano de la imagen de la misma forma en que la Costa desplaza a la Sierra, rebasando su poder político y categorizándola como región obsoleta, a la que dominará del mismo modo en que moderniza su paisaje. Se trata de *adivinación liberal*, un modelo

“en que la fortuna de la nación, en el sentido de futuro y riqueza, es conjurada en el lenguaje y la imagen antes de que esta se materialice como una realidad tangible” (BECKMAN, 2013: 17). Además, si en *El terraplén de Chimbo* el progreso luce inminente, la verdad es que la naturaleza serrana siempre amenazó los proyectos progresistas (HIDALGO, 2009:65). En 1893, Chimbo es la última estación del *Ferrocarril del Sur*: después los viajeros deben seguir su camino en mula hacia Sibambe y avanzar hasta Quito (GARCÍA IDROVO, 2009: 43). Por lo tanto, para el viajero interandino frecuente, Chimbo es un paso obligatorio que conecta Costa y Sierra, y cuya foto es fácil de identificar. Para el extranjero al cual está destinado el libro, Chimbo es una oferta de progreso y de comodidad viajera en construcción, es un arma de seducción.

- 21 Otra de las imágenes de *El ferrocarril del sur* muestra una estación de tren en *Milagro* (Imagen 5). En esta imagen el ferrocarril ocupa todo el espacio; de no tener título la imagen, se desconocería su supuesta localización. Fuera del ferrocarril, solo se alcanza a distinguir una estación de tren y un pasajero. Este recuadro no es una foto. Los editores del libro eligen un grabado a pesar de que desde 1875 hay locomotoras operando en el tramo de Yaguachi a Pesquería⁷, lo que implica que Milagro tiene una estación y hay fotografías (Imagen 6) que la registran. Esta foto de 1890, revela una estación modesta que contradice el discurso de paisaje-en-progreso de la Costa, pues si ese es el resultado de la modernización, entonces no es tan espectacular como la adivinación liberal lo ha prometido. Los editores mienten, casi deliberadamente, al espectador pues optan por reproducir un grabado que ficcionaliza la estación a favor de la *rêverie de exportación*, profetizando un futuro que ya existe en el presente. De no ser porque esta decisión corresponde a un gesto epocal –el de la adivinación liberal, siendo exactos–, esta acción podría leerse como un fraude liberal.
- 22 La imagen de *Pesquería* (Imagen 5) es un paisaje-en-progreso fundamental: el fotograbado muestra un acercamiento de la naturaleza destruida por la modernización, exhibiendo el nacimiento del ferrocarril. En esta imagen se distingue un relieve bajo, con dos tramos de vegetación que enmarcan y contrastan a la escena central: árboles talados y tendidos en el suelo, aparecen gobernados por los hombres que posan triunfantes. Como David y Goliath, esta imagen simboliza la victoria de la humanidad sobre la naturaleza. Además, los rieles de tren que atraviesan el territorio “limpiado”, son capturadas por el fotógrafo como un camino que conduce al espectador más allá de la imagen.
- 23 La foto convence al espectador de que esta ruta férrea debe seguirse construyendo y de que en su extensión, el paisaje-naturaleza no quedará lacrado por esta línea moderna, sino bendito por esta vía que conduce al progreso, que lo torna paisaje-en-progreso. Así mismo, cabe mencionar que la composición de *Pesquería* se puede rastrear en la primera década del siglo XX, en los lienzos de José Grijalva y Juan Graves. En los *Trabajos en el ferrocarril de Chiquacán* de Grijalva (Imagen 7), se distingue una montaña serrana en el último plano y a un grupo de peones recogiendo los troncos de árboles talados en el primero. La imagen se trata de un paisaje-en-progreso en lienzo: *El Ecuador en Chicago* es un pionero de este modelo del paisaje, es un libro cuyas imágenes influyen en el estilo de los paisajistas del siglo XX que convierten al progreso y la modernidad en motivos pictóricos. Así, Luis Graves (Imagen 8) y Juan Grijalva llevan la modernidad a la tradición, al pintar con óleo imágenes semejantes a las del *Ferrocarril del Sur de El Ecuador en Chicago*, legitimando así el paisaje-en-progreso como un motivo de las artes digno de dejar el papel para convertirse en lienzo, para transportarse de un álbum a la pared. Implicando esta

acción, la posibilidad de ser coleccionado y localizarse en otros espacios tales como salones, museos, exhibiciones e incluso, pabellones en exposiciones universales.

- 24 Las imágenes de *El Ecuador en Chicago*, ya sean paisaje-en-progreso o paisaje-naturaleza, se ratifican como parte indisoluble de la imagen nacional que el libro difunde. Es así que en *El Ecuador en Chicago*, la Sierra aparece retratada como una región atrasada, cercada por montañas e inmersa en su pasado colonial. No aparece como una región digna de inversión extranjera, la *adivinación liberal* no promociona a los Andes como un lugar para el progreso: según *El Ecuador en Chicago*, la Sierra está hecha para ser mirada y no para ser explotada, pues si el inversionista se interesa por el potencial del paisaje-en-progreso, el turista se enamora del paisaje-naturaleza.
- 25 Esta es la iconografía serrana que genera la élite cacaotera. La Costa es la mirada que observa la Sierra. Además, el libro es en sí mismo una premonición liberal: la vista será hermosa y confortable, la naturaleza será indómita para los románticos visitantes, y a veces civilizada y dócil, para los progresistas. La naturaleza en cada región, en cada clima, siempre será productiva. Esta es la oferta que *El Ecuador en Chicago* tiende a sus lectores, esa es la forma de persuadirlos a visitar la nación ecuatorial, esa es su forma de seducirlos con paisajes, de seducir al mundo con paisajes.

Imagen 1: Rafael Salas, *Cotopaxi*, 1870



Óleo sobre lienzo.

Imagen 2: Frederick Edwin Church, *Corazón de los Andes*, 1859

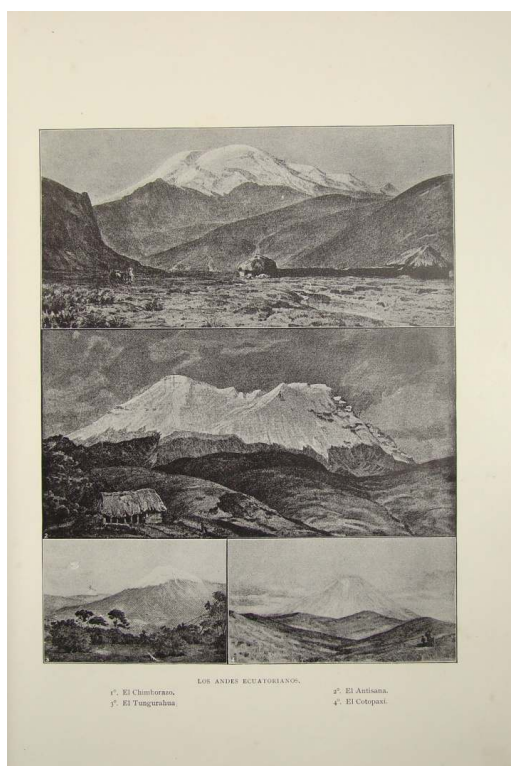


Óleo sobre lienzo.

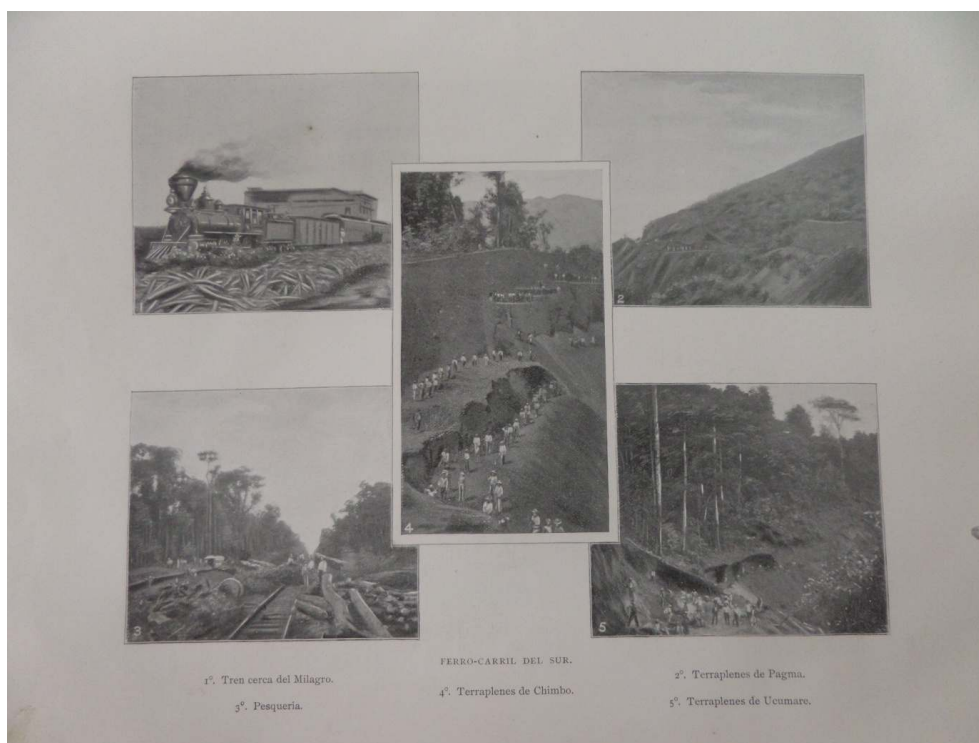
Imagen 3: Juan Grijalva, *Cosecha de cacao*, c.1900



Óleo sobre lienzo

Imagen 4: *Los Andes del Ecuador, 1893*

Cuatro grabados, El Ecuador en Chicago.

Imagen 5: *El ferrocarril del sur, 1890*

El Ecuador en Chicago, Fotograbado.

Imagen 6: Estación de tren en Milagro, 1890



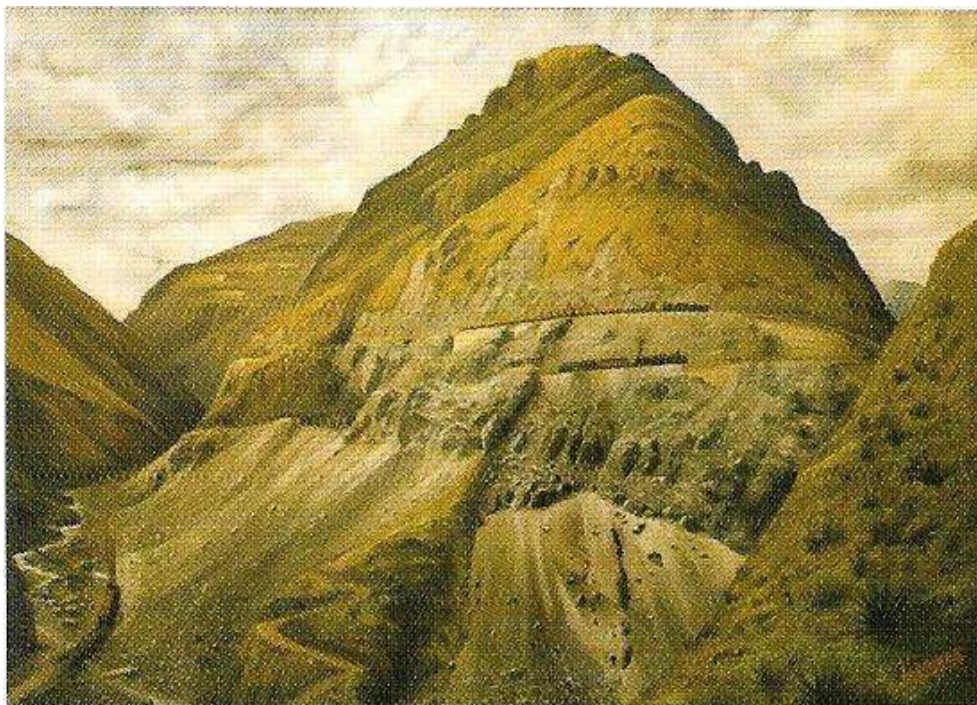
Fotografía b/n.

Imagen 7: José Grijalva, Trabajos en el ferrocarril de Chiguacán, 1904



Óleo sobre lienzo.

Imagen 8: Luis Graves, *La nariz del Diablo*, 1905



Óleo sobre lienzo.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA MORA Enrique, *Ecuador del Siglo XIX*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.

BECKMAN Ericka, *Capital fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

“Catálogo de la República del Ecuador”, en *Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Madrid, 1892, 18-26.

CARBO José, *El Ecuador en Chicago*. Nueva York, Diario de Avisos de Guayaquil, 1894.

CLARK Kim, *La obra redentora: el ferrocarril y la nación del Ecuador 1895-1930*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador, 2004.

ESPINOSA Carlos, *Historia del Ecuador*, Barcelona, LEXUS, 2010.

GARCÍA IDROVO Galo, “El ferrocarril trasandino”, in *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad, por varios autores*, Quito, Macshori Ruales editora, 2009.

GÓMEZ MENDOZA Josefina, «La mirada del geógrafo sobre el paisaje: del conocimiento a la gestión.», en *Paisaje y Territorio*, de Varios, 11-56, Madrid, ABADA Editores, 2008.

HANDY Moses, «After four centuries the World Fair.», in *Chicago*, Il, 1981.

HIDALGO Ángel Emilio, «Los caminos del siglo XIX y la construcción social del territorio.», en *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad, de varios autores*, Quito, Macshori Ruales editora, 2009.

KENNEDY troya Alexandra, «Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX.», en *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, de Varios autores, 83-107, Quito, FONSAL, 2009.

kingman garcés Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940*, Quito, FLACSO, 2006.

LEONHARDT Abram Matthías, «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje.», en *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, de varios, 26-51. Quito, FONSAL 2009.

MAJLUF Natalia, «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina», in *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte*, 2013, dossier, 2013.

MITCHELL W.J.T., «Introducción», in *Landscape and power*, de varios autores, 1-4, Chicago, Univerity of Chicago Press, 2002.

MURATORIO Blanca, «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX.», in *Imágenes e imagineros*, de varios, 109-196, Quito, FLACSO, 1994.

PÉREZ PIMENTEL Rodolfo, «Juan de Velasco y Pérez.», in *Diccionario biográfico del Ecuador*, 2005. HYPERLINK <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/v2.htm>

SCHEHTER Madelaine, *Semiotics and Art Theory: between autonomism and contextualism*, Würzburg, 2008.

ST GEOURS Ives, «Economía y sociedad. La sierra centro-norte (1830-1875).», in *Nueva Historia del Ecuador*, de Enrique ayala mora y et. al., 37-67, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1990.

TENORIO-TRILLO Mauricio, *Mexico at the World's Fairs: crafting a modern nation*, Estados Unidos, University of California Press, 1996.

TOBAR Carlos R., «Lo único que necesita el Ecuador.», en *El Ecuador en Chicago*, de José Carbo, 182-189, New York, Diario de Avisos de Guayaquil, 1894.

VALDÉS Echenique Catalina, «Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX.», en *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos*, de Varios autores, 109-126, GEOLibros, 2014.

VEGA Carmelo, «Reconocimientos del mundo.», en *Historia general de la fotografía*, de Marie-Loup SOUGUEZ, et. al. I, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, 117-181.

NOTAS

1. Si bien es cierto que la *Centennial International Exhibition* celebrada en Filadelfia en 1876 a propósito del centenario de la Independencia de Estados Unidos marcó un hito en la historia de las ferias universales, esta celebración solo contó con la participación de treinta y siete países, y diez millones de visitantes. Al contrario, la Exposición Universal Colombina contó con casi cincuenta delegaciones y veintisiete millones de visitantes; más allá, esta feria fue extremadamente influyente en el desarrollo de la arquitectura, el ocio y la higiene en Estados Unidos, y marcó el inicio del poderío norteamericano.

2. “Columbia, the youngest among the continents of the civilized world, should act the part of hostess at the celebration of her four hundredth birthday, by extending to the world an invitation to commemorate the event in a display of the material evidences of the progress of the human family”
3. Esta afirmación se asienta sobre la base de un texto publicado en 1892, donde se recopilan reportajes periodísticos que narran la visita de Williard Tisdell, delegado de la Exposición Colombina que autorizó la participación del Ecuador en Chicago. De acuerdo al periódico “El Globo”, Tisdell habría afirmado que “Tomada en conjunto la Exposición es muy buena”, por lo que se decidió que “casi todo lo ahí exhibido será enviado a la Exposición Universal de Chicago en 1893, e indudablemente causará esto una gran sorpresa a muchos para quienes el Ecuador es una tierra desconocida”. Texto tomado del Catálogo de la Exposición Nacional de 1892. Considerando entonces que el catálogo de la exposición nacional de 1892 menciona a Troya y Martínez, y describe las pinturas como paisajes de la Sierra, se puede afirmar que estas mismas obras participaron en la Colombina.
4. Desafortunadamente para el Diario de Avisos de Guayaquil, la edición del libro tardó más tiempo del planificado, y solo pudo publicarse y ponerse en circulación en 1894. Por esta razón, el libro no pudo ser distribuido en el pabellón ecuatoriano de la Exposición Colombina de 1893.
5. De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, el adjetivo paisista se refiere al paisajismo, y proviene del francés *pays*. En consecuencia, la elección de este término enfatiza el sentimiento nacionalista que caracterizaba al paisajismo ecuatoriano a lo largo del siglo XIX.
6. El siglo XIX es el siglo en el que muere paulatinamente la idea del viajero y surge el turista
7. El tramo habitual sería Yaguachi (estación cercana a Guayaquil) – Milagro (provincia de Guayas) – Pesquería (cercana a provincia de Chimborazo)

RESÚMENES

Este artículo explora la representación de paisajes ecuatorianos en *El Ecuador en Chicago*, libro publicado en conmemoración de la participación de esta nación en la Exposición Universal Colombina de 1893. Este trabajo expande la propuesta de Matthias Leonhardt (2009) sobre las tendencias del paisaje ecuatoriano en el siglo XIX, definiendo dos categorías para entender las complejidades de este género artístico en el Ecuador finisecular. Este artículo propone al paisaje-naturaleza y al paisaje-en-progreso como los dos modelos que reflejan las tensiones políticas del Ecuador, pensando en cómo la representación de la naturaleza industrializada y “moderna” de la Costa fue una respuesta a los paisajes sublimes e idealizados de la Sierra.

Cet article explore la représentation des paysages équatoriens dans *El Ecuador en Chicago*, un livre publié pour commémorer la participation de cette nation sud-américaine dans l'Exposition Universelle de 1893. À partir des idées de Matthias Leonhardt sur les tendances du paysage équatorien du XIX^{ème} siècle, ce texte propose le paysage-nature et le paysage-progrès comme les deux plus grands modèles qui faisaient partie des tensions politiques en Equateur, en pensant à la façon dont la représentation industrialisée et moderne de la « nature » de la Côte contredit la représentation sublime et idéalisée des paysages de la Sierra.

ÍNDICE

Mots-clés: Équateur, paysage, exposition universelle, modernisation, régionalisme, côte, montagne

Palabras claves: Ecuador, paisaje, modernización, exposición colombina, costa, sierra